

En general, les obres de Joseph Conrad han suscitat una enorme i diversa atenció crítica, però sense dubte la que és al centre d'aquest treball —*Heart of Darkness*— destaca en aquest aspecte. La peculiaritat estilística d'aquest relat (a cavall entre l'art de la novella del Vuit-cents i el de la del Nou-cents, punt de confluència de tècniques, en paraules de Watt, impressionistes i simbolistes)¹ és segurament la causa primera de la multiplicitat de perspectives a partir de la qual s'ha pogut llegir. El seu discurs ambigu, tenyit en progressió d'elements onírics, desplaça de manera gairebé imperceptible la versemblança de l'anècdota vers un terreny inestable i eteri —en un procés que dona peu a la riquesa de connotacions simbòliques, la convivència simultània de diferents nivells del discurs i, en conseqüència, la rica gamma d'interpretacions possibles. Unes característiques que podríem trobar en tota l'obra de Conrad. És més, el seu estil podria ser vist com el factor (volgut, tot i que potser inconscient) distorsionador, a través del qual es tematitzaria la mentida subjacent al mite social (i òbviament, a la societat que aquest suporta), sigui el del conservadorisme més ferotge, sigui el del liberalisme més samarità.² Tot i que Conrad, com tants dels seus personatges, es queda clavat en la constatació d'aquest engany, és clar que l'obra, en la seva ambigüïtat, transmet el desencís que se'n deriva. Aquest fet és constant en el conjunt de la seva producció, en la qual l'únic valor que sembla tenir garantida l'autenticitat és el sorgit d'una visió «aristocràtica» de l'aventura, el poder dels esperits forts de veritat. Potser una elecció temàtica explicable a partir de la probable incapacitat lingüística de l'autor per a dominar l'efecte estètic en un altre àmbit; potser únic lloc —literari— on Conrad podia materialitzar la metàfora que havia triat viure, estranya a

la llengua que usava, derrotada per la història.³

És en aquesta perspectiva, i ja parlant en concret de *Heart of Darkness*, que sorgeix la certesa que només un personatge de Conrad (en aquest cas Marlow) podria entendre el xoc que representa en la novella un home com Kurtz. Marlow veu, i denuncia asèpticament, la ratlla de la mentida. Veu en aquesta mentida l'ésser excepcional, admirat i alhora tractat com un boig —i la simpatia que sorgeix de cop no fa sinó remarcar la mediocritat dels altres. També veu, però, l'horror de l'excés: l'home excepcional que perd els estrepis, s'abandona a la bestialitat, s'immergeix en la violència de la foscor i la impenetrable tenebra. Marlow no va tan lluny, no perd totalment «*restraint*»; adquireix però un coneixement primordial. Si les tenebres són tenebres per elles mateixes, o perquè hi viu Mr. Kurtz, es podria discutir; però és evident que aquell coneixement està relacionat amb el fet que el que es troba en el cor de les tenebres, el que mou l'acció, és Kurtz. L'únic, amb Marlow, que mereix el nom que es distingeix de la banalitat. Efectivament, des que Guérard va oferir les seves sempre imprescindibles pàgines sobre l'obra, poc es pot dir al voltant d'aquest fet —*the journey within*: el viatge de Marlow seria gairebé una *queste*, el viatge nocturn cap al propi jo.⁴ Kurtz, una *projecció*, tot i que ben real, remarcada per l'aire oníric que plana en la narració («*If anybody had ever struggled with a soul, I am the man*» diu el protagonista).⁵ Poderosament ambigua, excepcional i execrable en els seus ex-

3. Cf. R. AMBROSINI, *Introduzione a Conrad* (Roma, Laterza, 1991), sobretot el capítol *Costruzione di una vita*; i més concretament les denses reflexions d'un artista meditant sobre Conrad: «Se a Conrad, buon capitano e quasi "cavaliere antiquo", sarà possibile, al di là dei suoi personaggi, avere un destino di autentica salvezza, ciò non accadrà sui mari "imperiali e liberi", ma nel regno dell'immaginario e nei tessuti lucenti e spessi del suo narrare scrivendo in una lingua rivissuta quasi in modo allucinatorio, e sovraccarica di presenza come i sogni e, più, le convenzioni. Perché ciò che restava negato sul piano dell'evento, quel mito di purezza riferito a un "impero di liberi" si realizzava invece nel giro delle illimitate libertà e delle terribili necessità proprie di una sua proiezione linguistica e fantastica: luogo di giustificazione redentrice per tutto l'arco della scelta compiuta.» (A. ZANZOTTO, *Introduzione*, dins J. CONRAD, *Il compagno segreto*, Milà, Rizzoli, 1992).

4. Cf. A. GUÉRARD, *Conrad the Novelist* (Cambridge, Harvard Univ. Press, 1958, sobretot el capítol citat, ps. 35-48).

5. J. CONRAD, *Youth, Heart of Darkness, The End of the Tether*. Ed. KIMBROUGH (Oxford, Oxford University, 1984, p. 144. Citem a partir d'aquesta edició).

1. I. WATT, *Conrad in the Nineteenth Century* (Berkeley, Univ. of California, 1979).

2. Cf. W. HARRIS, *The Frontier on Which «Heart of Darkness Stands»*, «Research on African Literatures», 12 (1981), ps. 86-92. [Reimpr., amb altres interessants assaigs que donen una panoràmica de la recepció crítica de la novella a J. CONRAD, *Heart of Darkness*, Ed. KIMBROUGH, Nova York-Londres, Norton, 1988, ps. 262-268]. La tesi principal d'aquest article la intenció del qual és rebatre el suposat racisme de Conrad és la de la funció de desemmascarar que la distorsió del relat comporta. La idea és que, però, Conrad, com tants altres, no passa la frontera que aquesta constatació li marca i s'acosta al pur nihilisme.

cessos, la imatge de Kurtz sembla efectivament posseir tots els elements per a ser identificada a la d'un doble o ombra jungaiana (i de fet, des d'aquesta perspectiva, la descripció de la necessària *experiència de l'ombra* que tot individu ha de fer, acceptant-se en la seva part més fosca, sembla talment glossar l'encontre Kurtz-Marlow).⁶ El fet que aquesta part fosca tingui una visualització explícita en Conrad és el punt de partida d'aquestes pàgines: quin és el sentit de les escenes plenes de detalls macabres en el moment de l'aparició d'aquest altre.

Heart of Darkness presenta el personatge central de l'acció, Kurtz, immers en la barbàrie pel contacte amb la selva africana. Marlow, el narrador - «protagonista», afectat també per aquest contacte amb la natura més incivilitzada, és qui transmet l'experiència que representa submergir-s'hi. Entre les múltiples impressions suscidades pel seu relat, destaca el poder subjugador d'un món primitiu que crida les profunditats dels personatges de la novella. Es tracta d'una veritable *call of the wild*; observant els costums dels nadius, Marlow comenta: «No, they were not inhuman. Well, you know, that was the worst of it - this suspicion of their not being inhuman. [...] Ugly. Yes, it was ugly enough; but if you were man enough you would admit to yourself that there was in you just the faintest trace of a response to the terrible frankness of that noise, a dim suspicion of there being a meaning in it which you - you so remote from the night of first ages - could comprehend. [...] truth stripped of its cloak of time.» (p. 96).

Es manifesta la correspondència d'aquests homes amb el món que els envolta, un món descrit reiteradament com a agrest i misteriós, suscitador d'angoixa, a través, principalment, del leitmotiv de l'equivalència selva-tenebra com a vehicle de l'expressió boirosa, intangible, d'un desassossec misteriós, d'una angoixa primigènia. Un espai ben poc acollidor: «We were wanderers on a prehistoric earth, on an earth that wore the aspect of an unknown planet. We could have fancied ourselves the first of men taking possession of an accursed inheritance, to be subdued at the cost of profound anguish and of excessive toil.» (p. 95)

L'efecte d'aquest món sobre Kurtz ha estat en aparença devastador, i té alguna cosa de diabòlic: «It [the wilderness] had taken him, loved him, embraced him, got into his veins, consumed his flesh, and sea-

led his soul to its own by the inconveivable ceremonies of some devilish initiation.» (p. 115)

Talment com si hagués tingut lloc un pacte amb forces ocultes: «The thing was to know what he belonged to, how many powers of darkness claimed him for their own.» (p. 116)

Aquesta imatge satànica està relacionada amb la selva, a més a més, pel fet que aquesta és causa explícita (per «venjança», es diu) d'una introspecció vertiginosa en el personatge, origen de la seva actitud: «But the wilderness had found him out early, and had taken of him a terrible vengeance for the fantastic invasion. I think it had whispered to him things about himself which he did not know, things of which he had no conception till he took counsel with this great solitude - and the whisper had proved irresistibly fascinating.» (p. 131)

El fet que Kurtz hagi sucumbit a la crida de la tenebra i el món atàvic, convertint-se en un ser diabòlic («He had taken a high seat amongst the devils of the land.», p. 116), es concreta en dues referències a detalls del seu entorn. D'una banda, els famosos «unspeakable rites» (p. 118) que li eren oferts. Es desprèn d'ells, que Kurtz s'ha convertit en un Déu del lloc —és ben fàcil de percebre la profunda impressió que suscita més tard la seva partença entre els nadius. Paradoxal? L'extrema crueltat del personatge no sembla ser obstacle per a una devoció profunda —la colonització d'Àfrica havia estat testimoni de casos molt semblants (qui sap si el mateix Conrad s'hi va inspirar). De l'altra, més interessant encara, els caps clavats en estacues acarats cap a la casa, descrits gairebé de manera asèptica: «They would have been even more impressive, those heads on the stakes, if their faces had not been turned to the house.» (p. 130)

La decapitació d'enemics? Referència a costums nadius semblants als dels *jíbaros* amazònics? Res no s'explica. Comentari?: «[...] they only showed that Mr. Kurtz lacked restraint in the gratification of his various lusts.» (p. 131)

La sobrietat descriptiva no va més enllà de la constatació que Kurtz «marca» l'entrada de la seva casa amb caps humans. Aquest tipus de comportament permet descriure'l com a personatge satànic: la mort, el macabre, la crueltat, envoltant-lo gairebé «naturalment». Aquesta sembla que és la veritat que ha après en el món de la selva, i Kurtz sembla ser-ne conscient fins a la seva darrera paraula: «L'horror». En una obra ben poc propensa al diàleg i tractant-se d'un personatge del qual s'han alabat repetidament les qualitats d'orador, el mot, ja de per si grandiloqüent, sona amb força

6. Cf. G. JUNG, *Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo*, dins *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Barcelona, Paidós, 1991, 4a reimpr.), ps. 9-48.

especial: com si hi hagués en ell, en un estat pur i nu, el resum inquietant de l'obra —l'expressió d'una experiència trasbalsadora.

Kurtz mostra així quin pot ser el resultat del contacte amb el món primitiu per part d'un home blanc, com un recaure al fons del temps. Un pas temptador, i alhora perillós, per al desarrelat —desproveït de les orientacions culturals i religioses dels nadius. L'abassegadora fascinació d'aquest món és una realitat que l'experiència humana corrobora, i que podria fàcilment ser relacionada amb el funcionament dels arquètipus, el concepte de «remanents arcaics» en paraules de Freud (que remetrien a estadis mentals perduts en la nit dels temps que romanen encara en la nostra psique), tal com els ha descrit Jung.⁷ Una crida del bosc d'enormes proporcions. El mateix Jung n'és testimoni: és sabut que ell mateix, en la seva visita a Àfrica, que tan impacte havia de tenir en la constitució de la teoria dels arquètipus fonamentals, i al contrari del Marlow de *Heart of Darkness* («*You wonder I didn't go ashore for a howl and a dance? Well, no - I didn't*», p. 97), sí va participar en les danses i els rituals dels pobles que va visitar.⁸ Jung ens serveix, doncs, d'exemple privilegiat per tal com dona fe real de la fragilitat de l'equilibri anímic si és posat a prova de manera no mediatitzada amb el món «arcaic»; Kurtz seria, vist així, el cas extrem d'aquesta tendència. El fet que Kurtz hagi estat absorbit per aquest ambient primigeni, es tracti o no de fascinació arquetípica, sembla tanmateix projectar un sentit que va més enllà de l'anècdota d'un home que perd l'equilibri psíquic. El mateix Conrad havia deixat clar que la narració era «*something quite on another plane than an anecdote of a man who went mad in the Centre of Africa*».⁹ I potser caldria buscar aquest altre pla en la constatació que, en definitiva, hi ha molt del personatge que se'ns apareix com a excepcional, i que això passa gràcies a la percepció que ens en dona el narrador-Marlow, l'única persona, a la llum dels esdeveniments de la trama, que pot copsar tot l'abast de la figura de Kurtz. No és casual que els únics personatges que tenen nom en tot el relat són ells dos; tots els altres personatges són con-

guts per noms que fan referència a les seves activitats o atributs, a vegades amb un to clarament despectiu. És clar que les úniques identitats que interessin, o que en tot cas estan ressaltades, són les d'ells dos. Hi ha una aurèola de superioritat, ja pel sol fet de ser els únics a posseir nom, que emmarca Kurtz i Marlow —els únics prou importants com per a merèixer nom. Aquesta particularitat determina naturalment una aproximació entre les dues figures. En el fons pensem immediatament en una contigüitat de caràcters clara (o, si més no, simpatia, malgrat l'horror que envolta Kurtz) —fins i tot en una unió en el destí. Els ritus horribles que duu a terme Kurtz marquen l'extrem en què podria haver caigut Marlow si no hagués sabut frenar a temps. No cal menystenir alhora que els seus destins poden ser connectats molt més intensament si es dona a la mort de Kurtz una dimensió de sacrifici, de mort ritual, per la qual Marlow obté força vital —de la mateixa manera que, presumiblement, els homes sacrificats al semi-Déu Kurtz l'havien enfortit (no per cas es parla tant de Frazer i de ritus de substitució de reis en les lectures de *Heart of Darkness*).¹⁰

Sigui com sigui, difícilment es discutirà que en el fons l'experiència de Marlow té una dimensió d'autoconeixença innegable, i que aquest és un dels punts de contacte amb el personatge de Kurtz, també ell únic a haver sofert un procés d'aprofundiment en la pròpia ànima. Un procés desestabilitzador, però no per a la intel·ligència, sinó per a l'ànima de Kurtz. Recordem-ne la descripció de Marlow: «*Believe me or not, his intelligence was perfectly clear - [...] But his soul was mad. Being alone in the wilderness, it has looked within itself, and, by heavens! I tell you, it had gone mad.*» (p. 144)

Marlow no es torna boig; tanmateix, en la seva actitud clarament crítica envers l'entorn, veiem palesa l'afinitat que l'uneix amb l'excepcional Kurtz (l'única diferència és que ell s'atura abans de l'abisme). Aquesta excepcionalitat que ambdós personatges comparteixen es fa evident en la visió oferta del món colonial. Conrad, extremament crític amb un món cada cop més globalitzat per la pressió dels interessos econòmics, on cada cop era menys possible un lloc per a l'heroi aventurer, l'home superior, expressa sovint aquesta desconfiança en tota la seva producció, una *summa* de la qual pot veure's en *Heart of Darkness*. Ara bé, l'obra, que en principi té un marc definit i clar, el món colonial, va llis-

7. Cf. C. G. JUNG, *Acercamiento al inconsciente*, dins JUNG [et al.], *El hombre y sus símbolos* (Barcelona, Caralt, 1981), p. 64 i ss.

8. G. L. YOUNG, *Quest and Discovery: Joseph Conrad's and Carl Jung's African Journeys*, «*Modern Fiction Studies*», 28 (1982-1983), ps. 583-589.

9. Apud W. C. FUTNAM, *Baudelaire's «Le Voyage» and Conrad's «Heart of Darkness»*, «*Revue de Littérature Comparée*», 63 (1989), ps. 325-339 (p. 336). L'afirmació es troba en una coneguda carta datada el 2 de desembre de 1902.

10. P. LINDEBAUM, *Hulks with One and Two Anchors: The Frame, Geographical Detail, and Ritual Process in «Heart of Darkness»*, «*Modern Fiction Studies*», 30 (1984), ps. 703-710.

cant progressivament cap a una dimensió de significat més aviat simbòlica: el món colonial passa a ser, de marc de l'acció, possibilitat de l'autoconeixement, per la col·lisió obligada amb l'estrany.¹¹ És determinant el fet que la confrontació amb les forces pre-humanes sigui tenyida de macabre, que l'encontre signifiqui topar amb la imatge descarnada de la Mort, tan atterradora com fascinant d'altra banda per a Conrad, que en va fer un tema central de la seva producció.¹² L'eix que vertebrava aquesta experiència és el motiu del contacte amb l'estrany i l'abismal, i cal destacar que la tècnica literària que ens el transmet és ben semblant a la imatgeria dels poetes simbolistes. Una proximitat que ha permès posar de costat Baudelaire i Conrad, a partir de les afinitats estètiques entre les obres de tots dos, malgrat que aquest hagués volgut oferir una imatge de mariner i aventurer caigut per casualitat al món dels escriptors, ben lluny de la figura de Baudelaire (sense que això signifiqui postular una influència de l'un sobre l'altre). En són mostres la utilització sistemàtica de les tenebres —el *Gouffre*— com a element d'autoconeixement,¹³ o la contraposició dels camps semàntics fosc/llum, explotada fins a l'esgotament en *Heart of Darkness* —ben pròpia de la tècnica poètica de Baudelaire—, a través dels quals es desvela l'espai que vehicula la introspecció de dimensió simbòlica.¹⁴

Retornem ara a la figura de Kurtz, perquè és aquesta allò que Marlow troba enmig d'aquest espai tenebrós. La potència, i ambigüitat, de la seva figura és la d'aquell que ha anat més allà, de qui ha traspassat algun límit prohibit. Té alguna cosa de Faust. La seva enigmàtica imatge, l'àurea mítico-simbòlica que l'envolten en són expressió clara.¹⁵ Tot i que en el fons es tracta tan sols d'un altre component, encara que el millor, d'una societat criminal (la que permet el colonialisme), la seva figura pren una dimensió extraordinària pel fet

que transcendeix nietscheanament l'equilibri Mythos-Ethos.¹⁶ I ningú més que Marlow no sembla estar capacitat per a comprendre-ho en tot l'abast —recordi's la patètica escena de la promesa, incapaç d'entendre que la gran lliçó de la vida de Kurtz es condensa en la paraula «L'horror»:

«*I was on the point of crying at her, "Don't you hear them?" The dusk was repeating them in a persistent whisper all around us, in a whisper that seemed to swell menacingly like the first whisper of a rising wind. "The horror! The horror!"*

»—*"His last word - to live with," she insisted. "Don't you understand I loved him - I loved him - I loved him!"*

»*I pulled myself together and spoke slowly.*

»—*"The last word he pronounced was - your name."*

»[...] *"I knew it - I was sure!..." She knew. She was sure.*» (p. 161)

L'encontre amb Kurtz pren així una dimensió personal i intransferible, única, de gran significat per a un sol personatge, Marlow, el qual hi troba una font de coneixement grandiosa: la d'un mateix, l'excepcionalitat enfront la mediocritat, la puresa i autenticitat, enfront la putrefacció de la societat («el blanc sepulcre» en diu Conrad). Kurtz sembla en primera instància el dibuix d'un super-home i Marlow, l'únic a veure-ho clarament, en fa per tant l'experiència. Caldria pensar el perquè de l'extrema aberració en què cau l'ànima de Kurtz —més enllà de la crida del primigeni, de l'aire arquetípic que plana damunt els seus actes. El perquè dels ritus macabres que F.F. Coppola va visualitzar de manera correprenedora en les dantesques imatges de la seva lectura de l'obra —la pel·lícula *Apocalypse Now*, probablement una de les obres mestres de la història del cinema.¹⁷

La pregunta que ens fem té a veure amb la relació contradictòria d'un gran home i la seva actitud més que cruel, i, en conseqüència, on cal situar la fascinació que sembla exercir sobre l'altre protagonista. Aquest atractiu difícilment s'explica només per la condemna de la banalitat i intrínseca maldat del món colonial (o, ara que ja hem parlat de Coppola, en el no-sentit més absolut de la guerra del Vietnam). Marlow

11. So gesehen liesse sich der Kolonialismus auf die Formel reduzieren: ökonomisches Interesse/Neugierde → das Fremde → Ich. W. Kloos, *Die Metaphorik des Kolonialismus. Joseph Conrads "Heart of Darkness" als Problem literarischer Wirklichkeitserfassung um die Jahrhundertwende*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift-Neue Folge», 31 (1981), ps. 74-92 (p. 81).

12. Gleichzeitig begründet sich in der Rückkehr zum prä-menschlichen Anfang das Ende, der Tod, der für Conrad ebenso schrecklich wie faszinierend ist und ein Zentralthema in seinem Werk ausmacht. *Ibidem*, p. 78.

13. Cf. PUTNAM, op. cit.

14. Anant més enllà, podríem acostar l'obra al motiu simbòlic del viatge nocturn per mar —el viatge a l'inconscient, la visita al regne de la mort. Cf. J.E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Labor, 1988⁷), ps. 459-462.

15. E. LODIGIANI, *Conrad e il Mito: un "Mistero" grottesco nel cuore dell'Africa*, «ACME», 38 (1985), ps. 115-136.

16. G. BRADSHAW, *Mythos, Ethos, and the Heart of Conrad's Darkness*, «English Studies», 72 (1991), ps. 160-172.

17. Pel que fa a la relació entre *Heart of Darkness* i *Apocalypse Now*, cf. C. VIVIANI, *L'opéra des ténèbres. Sur "Apocalypse Now"*, «Positif», 220 (1979), p. 2-5; F. VI-TOUX, *Conrad et Coppola au cœur des ténèbres*, «Positif», 222 (1979), ps. 19-21; i sobretot, per l'exhaustivitat del comentari, E.N. DORALL, *Conrad and Coppola: Different Centres of Darkness*, «Southeast Asian Review of English», 1 (1980), ps. 19-27 [reimpr. a l'edició de l'obra feta per Kimbrough per a Norton, op. cit., ps. 301-311].

troba en la tenebra l'estrany i la mort, de manera que l'aspecte sinistre i terrorífic, progressivament subratllat, porta a fer lliscar el relat cap a una evident dimensió simbòlica —de manera imperceptible, tal com la vegetació sembla cloure's tenebrosament darrere l'avanç del vaixell conduït per Marlow. La figura de Kurtz hi esdevé poca cosa més que una ombra, «*the shade of Mr. Kurtz*» (p. 117), un fantasma, un ser de contorns horrorosos, quasi irreal.¹⁸ És en aquesta cruïlla ambigua i problemàtica on cal situar l'abast de la pregunta —la quasi-comunió entre els personatges està íntimament fosa amb la condició tenebrosa d'un d'ells.

F.F. Coppola havia deixat, en el seu moment, ben clara l'afinitat que hi havia entre els personatges de Kurtz i Willard (l'equivalent de Marlow). Segons deia, no havia dubtat mai, en cap moment del rodatge d'*Apocalypse Now*, que no es tractessin de la mateixa persona.¹⁹ Quan Orson Welles, abans de fer el seu famós *Citizen Kane*, projectava filmar l'obra de Conrad a l'Amazònia, és sabut que tenia en ment utilitzar un mateix actor per a encarnar Kurtz i Marlow.²⁰ Gens sorprenents les paraules del Capità Willard, de to greu, en introduir Kurtz: «No es pot explicar la seva història sense explicar la meua; i si tota història és una confessió, també ho és la meua.» La història d'un, la confessió de l'altre. En el relat de Conrad, malgrat l'estil distant, gairebé aseptíc, «objectiu», emprat per Marlow, que no sembla denotar una immediata identificació, Marlow se sent atret per Kurtz, i és evident que la progressió del relat coincideix amb una progressió en aquest interès, que fa que a la fi el viatge es transformi en un viatge cap a Kurtz: «*For me it crawled towards Kurtz - exclusively*» (p. 95). En el moment del fallit intent de fugir de Kurtz, Marlow, que ha sortit al seu encalç, és ben explícit de la intensitat amb què es té consciència d'aquesta relació: «*I did not betray Mr. Kurtz [...] It was written I should be loyal to the nightmare of my choice. I was anxious to deal with its shadow by myself alone.*» (p. 141)

Més, doncs, que una impressió, sembla clar que hi ha alguna cosa que acostia Kurtz i Marlow, proximitat interior entre els personatges subratllada i admesa repe-

tidament des de la ja esmentada lectura de Guérard, segons la qual podem veure en Kurtz el doble obscur de Marlow.²¹ L'estada a Àfrica esdevé un sojorn en les pròpies profunditats. La introspecció més intensa pel contacte amb l'altre —i hem de convenir que l'afinitat evident entre els dos personatges, sense cap mena de dubte, ens fa pensar efectivament en el Doble.

A primer cop d'ull, ens sorprendria l'aparent objectivitat de la novel·la, un fet que l'allunya de la literatura fantàstica, terreny, sembla, propi del Doble.²² Hem descrit ja, però, com aquesta anècdota versemblant es tenyeix progressivament d'un alè vaporós, on l'oposició dels camps semàntics tenebra-llum, l'atracció de l'abisme, el motiu del viatge nocturn, situen la percepció de la lectura en un punt inestable, boirós, en el qual té més incidència la sensació suggerida que no pas l'anècdota concreta —procés pel qual es ressalta la dimensió simbòlica del relat. Que aquest àmbit de la narració tingui tant a veure amb el macabre, l'estrany, la mort, es correspon així a un dels vessants més propis dels Dobles: la cara fosca de la persona humana. És obligat remetre a l'interès pel tema que s'ha suscitat entre els psicoanalistes: la fortuna de termes com *unheimliche*, *Schatten*, *autre* —formes que prenen importància per la seva condició de projeccions de zones (no de la seva totalitat) conflictives o «negatives» de l'inconscient.²³ Clarament, el relat incideix

21. GUÉRARD, *op. cit.*

22. Pel que fa a l'estudi del Doble, ens remetem a reptoris com els de A. E. CRAWLEY, *Doubles* dins *Encyclopedia of Religion and Ethics*, ed. J. Hastings Edinburgh Clark (Nova York, C. Scribner's Sons, 1911, reimprès 1971), vol. IV, ps. 853-860; E. FRENZEL, *Doble* dins *Diccionario de Motivos de la Literatura Universal* (Madrid, Gredos, 1980), ps. 97-107; K. DEMOUGIN [dir.], *Doble* dins *Grand Dictionnaire des Lettres* (París, Larousse, 1987), p. 467; N. FERNÁNDEZ-BRAVO, *Doble* dins *Dictionnaire des Mythes Littéraires* (Mònaco, Ed. du Rocher, 1988), ps. 487-526. Altres obres concretes, més centrades en una perspectiva de recerca única en el tema són les de R. ROGERS, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature* (Detroit, Wayne State Univ. Press, 1970); C.F. KEFFLER, *The Literature of the Second Self* (Tucson, Univ. of Arizona, 1972); L. DOLEZEL, *Le triangle du double. Un champ thématique, «Poétique»*, 64 (novembre de 1985), ps. 463-472. En darrer lloc, m'agradaria constatar que els processos narratius a què dona peu el Doble incideixen en la manera amb què són construïts els personatges —un procés interactiu de constructivitat que és inherent a qualsevol procés narratiu, tal com ha descrit W. Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (Madrid, Taurus, 1987), cf. sobretot p. 343 i ss. Una panoràmica general del Tema, vastíssim i de difícil, per no dir impossible, sistematització, presentaria unes constants: l'experiència, profundament sentida, d'una continuïtat, sigui física, sigui psíquica, extra-ordinària, entre dos personatges, per la qual es tematitza la relació Identitat-Diferència com a ressò d'un lligam íntim amb les profunditats de l'existència individual —en estreta connexió amb l'aspecte sobrenatural, que pot derivar a l'horrorós (l'emergència de l'*unheimliche* freudiana)— unida al caràcter estructuralment constructiu de l'especialitat.

23. Cf. O. RANK, *Don Juan et le Double* (París, Payot, 1973); S. FREUD, *Lo Sinestros*, dins *Obras Completas*, Tomo III (Madrid, Biblioteca Nueva, 1973³), ps. 2483-

18. L'espectralitat de les escenes on Marlon Brando encarna el personatge és ben expressiva d'aquest atribut fonamental. D'altra banda, el fet, potser criticable, d'insistir a partir d'ara en la pel·lícula respon només a la convicció que es tracta d'una lectura il·luminadora, tan particular com es vulgui però d'enorme poder exegetíc.

19. F. COPPOLA, *Deux conférences de presse sur apocalypse now*, «Positif», 220 (1979), p. 11.

20. O. EYQUEM, *Un «trip» au bout de la nuit*, «Apocalypse Now», «Positif», 222 (1979), ps. 22-27 (aquí p. 23).

més i més en la relació misteriosa i profunda que es dona entre els dos personatges —expressada a través del ressò que té en la personalitat del protagonista. És emblemàtica l'atracció exercida per la figura macabra de Kurtz sobre l'heroi— conscient aquest, cada cop més, d'allò que l'aparta d'un món fet d'homages buits,²⁴ un món que condemna el ser excepcional que ha anat més enllà de les mateixes convencions, al fons dels misteris de l'existència (perquè no tota l'explicació pot trobar-se en l'absoluta manca de sentit de les accions d'aquests sers), un món fet tant d'explosions sense fi ni objectiu, de màquines de tren abandonades al mig de la selva africana, de colons ridículs i mediocres, com de coronels surfistes que fan cavalcar al seu caprici els genets de l'apocalipsi talment valquíries.

Només l'heroi podrà travessar la frontera vers aquest altre home que ha anat més enllà d'un món execrable en la seva medietat, i més enllà de la frontera amb l'altre món. *Heart of Darkness*, com *Apocalypse Now*, apareix en darrera instància com un viatge iniciàtic, com un descens a l'Infern (parafrasant Rimbaud i Céline, la premsa cinematogràfica qualificava la pel·lícula de «saison en enfer» o «trip» au bout de la nuit): la fascinació del «gouffre», atractiu i aterridor, la possibilitat del coneixement, com un viatge arquetípic.²⁵ Un viatge que només l'heroi pot dur a terme, en un espai altre, on els esperits «normals», mediocres, no tenen lloc. Només el rus-arlequí, reprès genialment en l'extravagant fotògraf-hippy encarnat per Denis Hopper (versió ben particular del guardià de l'altre món), a part del protagonista, sembla en condicions d'entendre Kurtz, encara que d'una manera totalment subordinada. També per al rus es tracta d'una *Erlebnis*, però la seva actitud és més aviat la d'un adorador, d'un deixeble embuixat, un acòlit embogit pel magnetisme del semi-Déu: «I tell you» he

cried, this man has enlarged my mind" [p. 125] *He made me see things - things!* [p. 127] *"Ah! I'll never, never meet such a man again. You ought to have heard him recite poetry - his own, too, it was, he told me. Poetry! He rolled his eyes at the recollection of these delights. "Oh, he enlarged my mind"»* [p. 140].

El seu retrat fa pensar que només qui no té seny pot viure en aquest altre món. Un món de deliri. El film ho remarca encara més en la figura del jove soldat, únic de la tripulació a sobreviure, absolutament pres sota l'efecte d'un àcid.²⁶

En resum, hi ha una clara tendència (generalment admesa), sigui en la novel·la, sigui en la pel·lícula, a derivar l'experiència horribles cap a un trasbalsament interior. Com si amb tota naturalitat es passés de l'anècdota-denúncia a un aire místic on el viatge suposa el despullament, un ritus de pas cap a un espai altre, d'on l'encontre amb Kurtz pren un caràcter gairebé epifànic.²⁷ Sempre ens quedarem, però, amb la impressió que, en el fons, Kurtz és un personatge de carn i ossos, ben concret, potser desarrelat (com un prototip de l'estranger «All Europe contributed to the making of Kurtz», p. 117) o desequilibrat. L'ampli ventall de la suggestió comparteix sempre l'escena amb la versemblança constant de l'anècdota. És a dir, no hi ha en l'obra cap lliscament immediat i evident cap al sobrenatural. El simbolisme només pot ser interior. El fet és però que hi ha prou elements entre els que hem descrit com per a poder afirmar que Kurtz, amb tot el que implica la seva experiència vital, s'erigeix en el camí de Marlow com el seu Doble (o *secret sharer*, si es vol), dibuixat amb pinzellades de fantasmagòric, i que això és fonamental en la configuració de la identitat del protagonista.

De fet, Conrad sembla haver-se sentit

26. Cf. COPPOLA, *op. cit.*, p. 11. Significativament, per manifestar encara la riquesa i finor interpretativa del film, el fet té lloc en el moment de passar més enllà del deliri, més enllà del pont de *Du Long*: la imatge allucinant del jove soldat observant la lluita irreal i el no-sentit de l'existència d'aquell *finis terrae* assenyalat de fet l'abandonament del món «real» per entrar a l'espai altre. Hi conflueixen (Hopper n'encarna el paradigma) la crònica d'una època —la societat americana en fusió amb el món de la guerra, dos extrems en contacte sense solució de continuïtat— i el retrat d'individus que s'obren a si mateixos abandonant els lligams amb el món per entrar en l'embuix del més pregon. Totalment alienat, Willard el recupera, net, pur, com retornat a la ingenuïtat i innocència primordials.

27. LODIGIANI, *op. cit.*, p. 117 (vegeu també aquest treball per un compendi de les línies d'interpretació suscidades pel relat). Aquesta coexistència de nivells fa que s'hagi parlat de dues parts mal conjuntades en el film: una com a film de guerra, sense continuïtat en una altra de «grandiloquent». Cf. R. COMBS, *Apocalypse Now*, «Monthly Film Bulletin», 46 (1979), ps. 247-248. És clar que en la nostra lectura, l'absurd de la primera és condició essencial per a la comprensió de la globalitat del film.

2505; C.G. JUNG, *Aion. Contribución a los símbolos del sí mismo* (Barcelona, Paidós, 1992, 1a reimpr. española), ps. 17-35; J. LACAN, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, dins *Écrits* (París, Seuil, 1966), ps. 93-100. En tots aquests s'insisteix en la formació d'un imago, una projecció de la pròpia individualitat d'incidència transcendental en la formació de la personalitat. En el cas de Freud i Jung, el procés es caracteritza per l'assumpció del negatiu que l'inconscient té. Així el sinistre, el *unheimliche*, és fruit de forces psíquiques internes reprimides que emergeixen suscitant angoixa, o l'ombra, *Schatten*, arquetip fonamental segons Jung, que és la corporització de tot allò dolent que té la persona.

24. Si acceptem aquesta lectura de l'epígraf de T.S. Eliot al seu poema «The Hollow Men», el qual, en la lectura de Brando a *Apocalypse Now*, esdevé el vehicle d'una vertiginosa *mise en abyme* que inclou tres obres interconnectades —el mateix fet reprès narrativament, poètica i cinematogràfica.

25. Cf. CIRLOT, *op. cit.*, ps. 461-462.

particularment atret pel tema de la influència poderosa d'una relació humana en un jove. A *The Duel*,²⁸ la unió entre dos integrants de l'exèrcit francès, units per l'atzar més casual en un duel, s'allarga durant la vida de tots dos. Com en un cert ressò de l'esquema simètric dels dobles «típics», allò que un fa, l'altre ho fa a l'inrevés. Sense que hi hagi entre ells cap mena de relació (el perquè de la seva disputa és una nimiesa), el fat sembla agermanar-los, contra la voluntat de l'un i de l'altre, presidint la sort d'un duel ajornat continuament en totes les situacions possibles, de manera que la vida d'ambdós queda profundament determinada per la relació que se'n deriva. Més per al «protagonista», que només aconseguirà acabar amb el conflicte un cop resolt el problema de la seva estabilitat vital (una estabilitat que, prèviament, com Kurtz fa amb Marlow, haurà estat alterada per l'altre, de silueta més boirosa). Com podem observar, sota una anècdota profundament versemblant, s'amaga (possibilitada per l'imprevist, l'atzar) una relació que respon al «model» del Doble: la configuració simètrica d'una identitat, posada en paral·lel amb un altre personatge molt semblant; el conflicte inevitable (el Doble com a «perseguidor», com William Wilson perseguirà William Wilson arreu d'Europa); la imatge menys definida, i per tant, en certa manera misteriosa, de l'altre, sense que tot això derivi cap a un ser sobrenatural del tipus *Le Horla*, etc...

Molta més atenció ha suscitat entre la crítica un altre relat de Conrad, *The Secret Sharer*,²⁹ convertit en el paradigma d'un tipus de relació determinada, pròxima al Doble, de caràcter més vague.³⁰ El tema del primer viatge que porta a terme un jove capità (inesperadament influït per una figura, Legatt, en la qual només pot veure's a si mateix —és recurrent l'aparició de *my other self*, *my secret self*, *my double*, per a descriure-la)— remet amb intensitat a una altra preocupació constant en Conrad: la de l'arribada de la maduresa, l'acompliment personal, no aquella de l'adolescent que es fa gran, sinó la del jove ja fet que per primer cop és posat a prova —la del

creuament de la línia d'ombra.³¹ El capità travessa, de manera simultània a com resol el problema del seu *secret sharer*, la *Shadow Line*. La confrontació amb Legatt, la imatge d'ell mateix, personifica el darrer graó en la configuració de la seva jove personalitat, que, un cop superat el conflicte (en el qual és molt interessant d'assenyalar que es dona també la posició transgressiva dels dos personatges enfront de la «moral» social, la mediocritat, la manca de caràcter de la resta de personatges), és ja apta per al comandament del vaixell. Un cop més, el ressò del Doble: perquè és evident que, encara que latent, el record d'un i altre tema és palès en la relació així establerta —Doble (la semblança) *Bildungsroman* (arribar a la maduresa).³² En els relats de Conrad, aquest aspecte de construcció narrativa de l'individu a través del doble sembla alhora testimoniar un procés de formació tal com es dona en la realitat (allò que en la novel·la és tècnica narrativa, en Conrad sembla extret de la pròpia experiència vital).³³ La constant versemblança conradiana no deixa espai per al sobrenatural, aparentment. De tota manera, *The Secret Sharer* és suficientment ambigu com per a deixar entreveure un desplaçament cap al simbòlic.³⁴

Les mateixes reflexions es poden usar per a parlar de *Heart of Darkness*: la im-

31. Cf. les mateixes paraules de Conrad en la introducció de *The Shadow Line*: «I will not consider here the origins of the feeling in which its actual title, *The Shadow Line*, occurred to my mind. Primarily the aim of this piece of writing was the presentation of certain facts which certainly were associated with the change from youth, care-free and fervent, to the more self-conscious and more poignant period of maturer life.» (J. CONRAD, *The Nigger of the 'Narcissus' Typhoon*. *The Shadow Line*, Londres, Dent, 1945, reimp. 1967³, p. 208). En l'àmbit de la nostra reflexió, ja per la proximitat semàntica amb la imatgeria del doble, és clar que apareix com a immensament més suggeridor triar *The Shadow Line* que no pas *The First Command*, títol que també havia temptat Conrad.

32. El conflicte amb el Doble pot ser dolorós, però en tot cas enriquidor: «[...] it is a harm that stirs awake, that lances through the comfortable shell of self-complacency or self-protection, that strips away all masks of self-deception, that compels self-awareness and in the agony of the process brings self-enlargement»; és per això que es pot postular la proximitat amb el *Bildungsroman*: «Every second-self story, so far as the first self is concerned, is to one degree or another a story of shaping, a *Bildungsroman*» (KEPPLER, op. cit., ps. 194-195).

33. La configuració de la psique està estretament lligada a la figura de l'altre, com hem vist; la novel·la necessita la interacció entre personatges per tal de construir-los (Cf. ISEER, op. cit.): el punt específic de Conrad és que situa aquestes realitats en l'àmbit de l'experiència vital: els personatges troben la seva vida determinada per la relació amb altres, representen en certa manera el tema de l'amistat masculina en el qual hi ha hagut sempre l'eco llunyà del doble.

34. Borges havia establert quina era l'actitud de Conrad respecte al fantàstic glossant les pròpies paraules de Conrad en la introducció de *The Shadow Line*: per a Conrad, «buscar lo fantástico era mostrarse insensible a la naturaleza misma del mundo, que continuamente lo es» (J.L. BORGES, *Obras completas en colaboración*, 2, Madrid, Alianza, 1983, p. 375).

28. J. CONRAD, *The Duel*, dins *A Set of Six* (Londres, Heinemann, 1921), ps. 201-331.

29. J. CONRAD, *The Secret Sharer*, dins *Typhoon and Other Tales* (Oxford, Oxford University Press, 1986), ps. 241-295.

30. Vegeu el comentari de KEPPLER, op. cit., ps. 112-115; ROGERS, op. cit., ps. 42-45. La perfecció del relat i de la configuració dels dos personatges ha fet que Rogers n'utilitzi el títol per a establir el paradigma mencionat. Més específicament, cf. les anàlisis fetes a P. COATES, *The Realist Fantasy Fiction and Reality since Clarissa* (Londres, Macmillan, 1983), ps. 114-130; J. HAWTHORN, *Multiple Personality and the Desintegration of Literary Character* (Londres, Edward Arnold, 1983), ps. 84-90; R. RUTELLI, *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio* (Nàpols, Li-guori, 1984), ps. 65-86.

portància de l'encontre per a la vida posterior del protagonista, la inestabilitat que provoca la tendència al sobrenatural que mai no és traspassada. Una tendència, però, sempre present: la dimensió onírica («*the dream-sensation that pervaded all my days at the time*», p. 105) que envolta tot l'encontre amb Kurtz, i que sembla embolcallar misteriosament la perfecta versemblança de l'anècdota fins a convertir-la en fantasmagòrica, tal com les mateixes tenebres impregnen tot l'espai, es correspon bé amb la irrealitat de miralls, ombres i dobles (i aquí tornem inevitablement a pensar en el poder suggeridor de la frase «la línia d'ombra» per a descriure el procés). Marlow veu en Kurtz no l'horror corporitzat, sinó l'ànima que cau en l'horror, en la tenebra que comporta transcendir la «civilització», cedir als instints més pregonos. L'horror que tenyeix l'encontre amb l'altre (el sinistre que ve de l'interior, el *unheimliche*, l'ombra) en relació amb el creuament de la *shadow line* i el misteri més pregon de

l'existència. És aquí on trobem el punt que cohesiona l'aparició del macabre: en l'epíodi de *Heart of Darkness*, a l'entrada d'un món de per si tenebrós, apareixen uns caps clavats al capdamunt d'estaques, escena visualment condensada en les dantesques imatges d'*Apocalypse Now*. Hi ressona clarament el motiu de l'altre món com a prova per a l'heroi. En l'espai altre té lloc l'encontre amb un mateix, en un ambient inserible en la manera de plantejar el lloc de l'horror en tota la tradició de la literatura de terror occidental: l'espai tancat i la seva relació amb un ser *extraordinari*.³⁵ Per això també el capítol de *The Secret Sharer*, condensant tots els matisos de l'encontre en una frase, dirà de Legatt paraules plenes d'inquietud, tot i la tranquil·litat del relat i l'absència d'aquests elements propis de la literatura de terror: «*It was, in the night, as though. I had been faced by my own reflection in the depths of a sombre and immense mirror.*»³⁶

EDUARD VILELLA

35. Cf. M. AGUIRRE, *The Closed Space. Horror literature and Western Symbolism* (Manchester - Nova York, Manchester University Press, 1991): «*At the heart of the literature of terror lies one ruling symbol [...]. The world is defined in horror literature as space, and furthermore, as a*

close space» (p. 2) i més concretament: «*[...] a basic thematic unity - the confrontation between the Closed Space and a numinous Enemy - does underlie all horror texts.*» (p. 3)

36. CONRAD, *The Secret...*, op. cit., p. 253.